

Trípodos, número 16, Barcelona, 2004

El documental històric com a reflexió sobre l'ús i abús de la memòria

Àngel Quintana

Àngel Quintana és professor titular d'Història i Teoria del Cinema a la Universitat de Girona i ha realitzat recerca predoctoral a la Universitat París III. Es crític de cinema a *El Punt*, al suplement *Cultura/s* de *La Vanguardia* i a la revista *Dirigido por*. Ha publicat diferents assaigs sobre cinema, com *Roberto Rossellini* (1995), *Jean Renoir* (1998), *El cine italiano 1941-1962. Del neorrealismo a la modernidad* (1998) y *Peter Watkins. Historia de una resistencia* (2004).

This articles studies the historical documentary in order to confront some of the current controversies which have arisen about the idea of historical reconstruction in the field of film and television. The first point raised consists of updating the idea proposed by Marc Ferro that any film is a document of mentalities, starting from two basic ideas: first, that cinema, in addition to being a document, has a history as an artistic product, and second, that the documentation of the past has to be carried out without falling into what Tzevan Todorov called the abuses of memory. The second point has to do with the problem of how history is modified given the perception that we have of it from a particular point in the present. Finally, the article goes into the area of ethics in order to deal with the problem of the limitations of the act of showing in a particular historical moment in which showing has been transformed into a form of banalization.

QUÈ VOL DIR DOCUMENTAR EL PASSAT?

Després de molts esforços i polèmiques estèrils, sembla ser que actualment la majoria dels historiadors ja accepten amb tota comoditat que la història no pot interpretar-se només a partir dels monuments, de les restes arqueològiques o dels textos escrits que es conserven a l'interior dels arxius. Al llarg del segle XX hem tingut l'oportunitat de veure com s'escribia la història amb les imatges, ja sigui mitjançant les imatges dels noticiaris que en el transcurs del segle han donat compte de determinats fets polítics i de la dialèctica entre la imatge i el poder, o de la televisió, que ens ha anat ajudant a configurar la nostra història en present. La reflexió sobre la història ha trobat un dels camins més interessants en els documentals d'assaig que des de *Nuit et bruillard* (1957), d'Alain Resnais, fins a *La Commune* (2000), de Peter Watkins, de forma més o menys reflexiva, han pensat sobre la història i sobre les formes de transmissió de la història. El concepte de document històric, però, no ha vingut només delimitat per les imatges de no ficció que parlen de fets del passat i que recullen l'empremta clara del document d'alguna cosa que ha passat o d'algú que amb una càmera va estar allà, ja que des de les ficcions tampoc no s'ha deixat mai d'establir un joc al voltant dels miralls de la mateixa realitat històrica. Per altra banda, el cinema i la televisió també han servit per incitar la creació de determinats exercicis de memòria oral i poder arribar a tenir un arxiu curull de testimonis filmats que parlen dels seus records del segle.

Al començament dels anys setanta, l'historiador francès Marc Ferro va fer-nos veure que els documents audiovisuals construïen una nova manera de fer història. Ferro recordava que les grans ficcions històriques no eren tant un reflex del passat llunyà sinó dels sistemes d'escriure la història en el nostre present. Fer història, però, no equivalia només a parlar del món referencial que mostraven les imatges, sinó que calia intentar conèixer el pensament d'una societat. Marc Ferro pensa que per història no només hem d'entendre els fets empírics sinó també tot allò que una societat pot haver somniat, imaginat o desitjat.¹ Les pel·lícules històriques de ficció no seran, per tant, només un mirall del passat que reflecteixen sinó també un document sobre els problemes i ten-

¹ FERRO, Marc. *Cine e história*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

sions del present en què han estat rodades. Així, els *peplums* no serien un vehicle per estudiar la història antiga sinó per conèixer la historicitat del mateix segle XX.

La qüestió de la historicitat del cinema ha estat recentment amplificada per Jacques Rancière en definir el terme i explicar que el cinema no planteja només una eterna reflexió sobre el seu present ja que no para de projectar-se cap a la mateixa història.² *El curaïssat Potemkin* (*Bonenosets Potiomkin*, 1925), de Sergei M. Eisenstein, per exemple, no és només un document sobre la mentalitat de la Rússia revolucionaria, també és un monument indiscutible d'una altra història: la història de l'art cinematogràfic. El debat sobre la tensió entre les imatges documentals que donen testimoni dels fets que han passat al llarg del segle i les imatges de ficció que actuen com a mirall de la història i com a element de la mateixa història del cinema és perfectament expressat en el projecte de Jean-Luc Godard *Histoire(s) du cinéma*, considerat com una de les reflexions més acurades i ambicioses que el cinema ha donat sobre el seu paper davant les imatges al llarg del segle XX. Godard juga amb la dialèctica entre els grans fets tràgics, sobretot amb els traumes ocasionats entre el 1939 i el 1945, i la sublimació d'aquests fets en les il·lusions generades per Hollywood.³

11

El nostre àmbit de treball no vol centrar-se, però, en la recapitulació de les nombroses reflexions que s'han establert al voltant de la funció del document cinematogràfic com a document històric, sinó a plantejar el problema de com el cinema documental pot arribar a fer història a partir dels documents que han esdevingut un dipòsit de la memòria del segle i dels procediments retòrics propis del sistema documental. Abans, però, de parlar del documental cinematogràfic de caràcter històric hem de plantejar-nos, des de la reflexió teòrica, la qüestió de la posició que els discursos documentals han d'assumir davant la memòria històrica. El primer problema fonamental que ha de resoldre tot cineasta en el moment de rodar un documental històric té a veure amb allò que de manera encertada el filòsof i crític literari Tzvetan Todorov ha definit com a "abusos de la memòria". En un curt, però contundent, assaig, Todorov afirma que actualment vivim en un temps contradictori,

² RANCIÈRE, Jacques. *La fable cinématographique*. Paris: Seuil, 2001.

³ Com a reflexió a l'entorn dels debats que proposa *Histoire(s) du cinéma* és fonamental el llibre de Jacques Aumont, *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*. Paris: P.O.L., 1999.

ja que, per una banda, la societat globalitzada ens ha conduït cap a la desmemòria en desterrar dels discursos socials els discursos sobre el passat i, per altra banda, veiem com les diferents alternatives identitàries no paren d'apel·lar a la història per construir els seus models.⁴ En la nostra societat globalitzada no necessitem parlar de la història, sembla que ja ens hem quedat satisfets en convertir els discs durs dels ordinadors en dipositaris de tota la memòria enciclopèdica del nostre temps, fins al punt de confiar ingènuament que els excessos d'acumulació de dades poden donar respostes als nostres problemes de coneixement del passat, sense plantejar-nos que, potser, el bon historiador no és el que creu en la concentració enciclopèdica de dades, sinó el que sap triar. La memòria excessiva dels ordinadors ha provocat, tal com va predir Jorge Luis Borges, que en lloc de construir la història per defecte de dades l'haguem de construir per excés. Mentre tot això passa, en el moment de dissenyar discursos identitàris ens hem adonat que el passat no funciona com un fet essencial sinó que cal construir-lo, per la qual cosa no parem de crear formes discursives al voltant del passat, ja sigui amb la celebració de commemoracions de tota mena o amb l'obertura de museus sobre qualsevol cosa. Aquest model de memòria identitària no ha fet altra cosa que supeditar el nostre passat a un seguit interessat de models d'institucions. Tant les solucions globalitzades com les identitàries reflecteixen fàcilment els abusos de la memòria. El filòsof Paul Ricoeur, en el seu estudi *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, estableix una morfologia del terme "memòria", i afirma que la memòria no té com a contrapunt la idea d'oblit sinó la idea de conservació i supressió. Perquè hi hagi memòria cal que suprimim algunes coses i en conservem d'altres, ja que, si no, no faríem altra cosa que repetir el passat i no avançaríem cap al futur. La idea de la memòria com a interacció entre supressió i conservació és bàsica, perquè ens demostra que és una forma de discurs subjectiu, que a vegades pot ser manipulat amb l'excusa de l'objectivitat i amb la voluntat de construcció d'una memòria col·lectiva.⁵

Tal com expressa François Niney en un llibre sobre la construcció documental: "La memòria no és una qüestió d'acumulació d'informacions, sinó d'assimilació i d'oblit, de condensació i desplaçament —com el somni o com el muntatge del film—: sense

⁴ TODOROV, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 2000.

⁵ RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2000.

aquest treball afectiu d'integració però també col·lectiu d'objectivització de la història, amb les seves pèrdues i retrobades, no hi hauria actualització, ni s'establiria cap mena de conversió d'allò sabut en allò viscut o d'allò viscut en allò sabut. No hi hauria relats".⁶ Els documentals històrics poden ser de gran utilitat pel coneixement, sempre que el discurs sobre la memòria que s'hi estableixi ens serveixi no només per recuperar la consciència del nostre passat, sinó també com a forma d'entendre el nostre present. Perquè això sigui possible cal prendre una distància dels abusos d'una determinada memòria, els quals sempre tenen més a veure amb les modes que amb la necessitat. El documental històric no pot, per tant, convertir-se en una moda semblant a les que s'han generat al voltant dels centenaris dels grans artistes —Antoni Gaudí i Salvador Dalí, al nostre país, per exemple—, sinó que ha de partir d'una clara necessitat de reconstruir el passat, des de la consciència que el present depèn estretament del passat. El documental històric ha de ser sobretot una reflexió sobre la manera com la història es manifesta i es retransmet, sobre com dissenyem la nostra memòria col·lectiva del passat, a partir d'oblits, convencions i commemoracions.

COM PODEM DONAR VIDA AL PASSAT DES DE LA CONSCIÈNCIA DEL PRESENT?

13

El mes de maig del 2001, el festival de Cannes va encarregar al cineasta Jean-Luc Godard que realitzés un curtmetratge per inaugurar el certamen. El curtmetratge havia de reflectir, amb menys de vint minuts, com l'herència cultural i política del segle XX es feia present en el nou segle XXI. Godard va presentar un film de disset minuts titulat *L'origine du XXe siècle*, on establia una mena de genealogia del segle per recordar-nos que tots nosaltres, supervivents del segle XX que ens projectem cap al futur del segle XXI, som fills d'un temps de barbàrie que no podem treure'ns mai del damunt. En un text titulat, Nietzsche, *la généalogie, l'histoire*, Michel Foucault s'aparta de la idea tradicional de genealogia com a camí cap a l'origen, per substituir-lo pel concepte de procedència, entès com a lloc de la identitat primera o lloc de la veritat primigènia.⁷ Anar cap al lloc de

⁶ NINEY, François. *L'épreuve du réel à l'écran*. Bruxelles: De Boeck Université, 2000, p. 248.

⁷ FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, la généalogie, l'histoire*. A: FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits*. Paris: Gallimard, 1994, vol. II.

la procedència ha de ser un dels grans objectius dels documentals històrics, perquè en molts casos la reflexió sobre d'on venim ens aclareix el camí que seguim en el present. El documental de Godard està construït com una llarga marxa enrere per diferents dècades del segle, en la qual ens trobem amb el genocidi de Sarajevo, els camps de concentració de la segona guerra mundial, les decepcions revolucionàries o les trinxeres de la mort de la primera guerra mundial. Un camí que en el fons no és més que el camí que desemboca en els orígens del cinema, en aquell moment en què, tal com també certificava Theo Angelopolus a *La mirada de Ulises*, les imatges cinematogràfiques eren innocents i encara no s'havien esquitxat de la sang de la història. *L'origine du XXe siècle* es presenta com una invitació a no oblidar, a prendre consciència d'on venim per evitar que la consciència del nostre passat s'esvaeixi.

El problema de les oscil·lacions entre el present i el passat, a partir d'una dialèctica diferent de la de Godard, també és el tema central d'un part de la cinematografia de Chris Marker. Pel cineasta especialitzat en l'assaig fílmic, no és fonamental anar al lloc de procedència, sinó arribar a preguntar-se com la resurrecció de les imatges del passat en el present històric pot arribar a fer efectiva certa idea d'oblit i a descobrir-nos com l'objectivització de la història està subjecta als interessos polítics de cada moment. Marker posa clarament aquestes idees sobre la taula en el film *Level Five* (1997). El documental va ser realitzat en el moment en què l'anomenada revolució d'internet es començava a estendre arreu del món. Chris Marker pren com a protagonista una noia francesa anomenada Laura, que vol saber alguna cosa al voltant de la batalla d'Okinawa. La noia es posa a buscar a la xarxa informació sobre Okinawa, considerada la batalla més sanguinolenta del Pacífic durant la segona guerra mundial, ja que el nombre de baixes va ser relativament superior al d'Hiroshima. A mesura que la noia s'endinsa en el tema descobreix que la informació de la xarxa és precisa, que el fet històric no té la rellevància que hauria de tenir, que hi ha una part de la memòria del genocidi que ha estat camuflada tant per les autoritats nord-americanes, les quals varen amagar molta informació sobre les repercussions psicològiques a l'interior de l'exèrcit, com per les autoritats japoneses, que no varen voler reconèixer que, davant l'amenaça nordamericana, una part important dels soldats varen acabar suïcidant-se, fent-se l'harakiri. Marker ens recorda que enmig d'aquesta publicitada societat de la informació, on la xarxa esdevé una finestra oberta a informació enciclopèdica de tota mena, la memòria històrica continua supeditada als sistemes de poder.

Todorov, en el seu assaig sobre els “abusos de la memòria”, ens recorda que moltes vegades el fet de semblar que ens preocupem pel passat o que recordem determinats fets és una excusa per oblidar-ne d’altres que varen ser igual d’importants però que no interessa ressuscitar per raons polítiques o simplement per no obligar-nos a assumir les responsabilitats davant les misèries del present.⁸ Chris Marker acaba amb la idea que el documental històric ha de reconstruir de manera transparent el passat i ens fa veure que el documental s’inscriu en el present per mostrar-nos els obllits de la història que construïm.

Un altre exemple interessant d’interacció entre el passat i el present és el treball dut a terme per Peter Watkins a *La Commune* (2000). El film produït per Arte i el Museu d’Orsay. Watkins es proposa reconstruir els fets que varen tenir lloc a París, entre els mesos de març i maig del 1871, quan, acabada la guerra francoprussiana, va dur-se a terme, en els barris perifèrics de París, la insurrecció contra el govern nacional d’Adolphe Thiers. Durant uns dies es varen ocupar els ajuntaments dels diferents districtes i es va decidir dur a terme la experiència d’una comuna autogestionària amb base socialista. Watkins parteix de la idea que la revolta de la comuna va ser el pròleg de les futures revolucions socialistes del segle XX. Aquesta qüestió i el de la repressió militar de què van ser objecte els *communards* s’han convertit en dos temes foragitats de la història institucional. La comuna de París és un tema políticament incorrecte, sobretot quan s’intenten analitzar les mesures socials que es varen proposar en aquell període, com ara la separació del poder de la església del de l’estat, l’establiment d’una educació laica, la concessió de pensions a les dones i l’extensió del dret polític de vot a les dones. Watkins reconstrueix el clima assembleari que va generar-se al voltant de la Comuna, a partir d’un grup d’actors no professionals que treballen a l’interior d’un estudi. La seva voluntat és crear una ficció històrica que funcioni com un fals documental i que no deixi de projectar-se contínuament cap al passat.

El procediment que utilitza el cineasta d’origen anglès consisteix a filmar la pel·lícula —de sis hores de durada— com ho faria un canal de televisió alternatiu de la mateixa Comuna, el qual s’oposaria a les formes discursives de la televisió tradicional, exemplificada en el film per una televisió oficial de Versalles. La presència d’aquesta televisió fictícia dóna a la pel·lícula l’aire d’un reportatge

⁸ TODOROV, Tzevan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 2000, p. 52-53.

televisiu de factura marginal, amb retransmissions en directe o amb les entrevistes als membres de la Comuna. La reconstrucció històrica es transforma en un debat sobre l'ús dels mitjans de comunicació en el nostre temps i sobre la necessària construcció de discursos audiovisuals paral·lels, mentre que els debats que es mostren del temps de la Comuna acaben traslladant-se al present fins al punt que els actors improvisen i projecten els seus problemes socials a la conjuntura històrica mostrada en el documental assagístic.⁹

La Commune és un producte de difícil catalogació genèrica que continua el camí encetat pel mateix Peter Watkins l'any 1964, quan va rodar, per la BBC, *Culloden*, un film on reconstruïa la batalla i derrota dels *highlanders* escocesos contra les tropes angleses l'abril del 1746, com si la televisió hagués estat allà, ajustant tots els mètodes de la retòrica generada pel cinema documental —entrevistes, moviments forçats de càmera, falsos *raccords*— a uns fets històrics que volien acabar convertint-se en metàfora de les dimensions d'un conflicte bèl·lic que es desenvolupava en el moment de la filmació, l'inici de la guerra del Vietnam. El treball de reconstrucció de Watkins barreja l'expressivitat del llenguatge documental amb la reconstrucció pròpia de la ficció, fins al punt d'esborrar barreres entre els dos procediments.

16

Aquest treball de creació de documentals històrics a partir de la ficció pot equiparar-se al dut a terme pel cineasta suís Richard Dindo amb *Arthur Rimbaud. Une biographie* (1991), on reconstrueix la vida de Rimbaud a partir d'entrevistes als seus familiars i amics. Les declaracions expressades en les entrevistes parteixen de textos de l'època que són recitats com si fossin monòlegs, mentre que la reconstrucció de l'època s'efectua en el que queda dels espais on va viure i per on va passejar Rimbaud, amb la qual cosa acabava amb tota mena de recursos naturalistes. Dindo creu que per reconstruir el passat cal partir del que queda del període —els textos i documents— i ajustar-los a les formes retòriques dels discursos audiovisuals del present. La seva intenció és convertir els documentals històrics en una mena de memòria dels cossos: “Allò fonamental no resideix tant en reconstruir la realitat dels fets del passat, perquè en el fons aquesta no és mai reproductible, sinó els processos de rememoració que han conduït a la producció d'una memòria reflexiva col·lectiva”.¹⁰

⁹ Les idees de Peter Watkins sobre els mitjans de comunicació han estat recollides per Peter Watkins, *Media crisis*. Paris: Homnisphères, 2004.

¹⁰ NINEY, François. *L'épreuve du réel à l'écran*. Bruxelles: De Boeck, 2000.

Els exemples que hem extret a partir dels treballs de Jean-Luc Godard, Chris Marker, Peter Watkins i Richard Dindo, es caracteritzen perquè tots estableixen una mena d'anada i tornada constant entre el passat i el present, entre la memòria col·lectiva i la memòria individual de cada autor. Una operació que s'oposa a les formes d'objectivització de la història pròpia dels reportatges tradicionals i que connecta amb la idea expressada per alguns historiadors que els fets del passat solen ser modificats i transformats segons les experiències històriques posteriors que els atorguen nous significats.

QUINS SÓN ELS LÍMITS ÈTICS DEL QUE ES MOSTRA EN EL DOCUMENTAL HISTÒRIC?

Un dels grans dilemes amb què han d'enfrontar-se els documentals històrics consisteix a definir la posició que ocupen davant la barbàrie, davant els fets innobles del passat. ¿Es lícit mostrar els cossos mutilats d'uns nens com a conseqüència d'una guerra o evocar les imatges famèliques dels supervivents dels caps de concentració? ¿Pot arribar a mostrar-se l'horror envers allò irrepresentable o és que la idea de l'horror ha de trobar-se supeditada a una determinada conjuntura de caràcter ètic? Totes aquestes qüestions, que en el fons tenen molt a veure amb l'establiment d'una determinada ètica de les imatges, constitueixen l'altra qüestió clau que s'ha de tenir en compte en el moment de definir el paper del documental històric. Tot aquest seguit de qüestions, que arrenquen deu anys després del genocidi, quan Alain Resnais decideix recuperar les imatges d'arxiu per construir un documental sobre la memòria dels camps titulat *Noche y niebla* (*Nuit et bruillard*, 1957), no han fet altra cosa que estendre's i esquitxar bona part dels debats contemporanis al voltant de la imatge i el documental històric.

En el seu tractat sobre la moral de les imatges titulat *Davant el dolor dels altres*, Susan Sontag qüestiona el paper que actualment podem arribar a jugar els espectadors davant el dolor dels altres, tant el dolor del present que ens arriba en les imatges dels noticiaris televisius, com el dolor del passat que ha quedat imprès en la majoria dels documents audiovisuals que esdevenen empremta de la traumàtica memòria de la barbàrie. Susan Sontag es mostra radical amb la seva posició, quan, arran de l'impacte que pot causar a un espectador el fet de veure la fotografia d'un veterà de la primera guerra mundial al qual li havien fet volar la cara, afirma que "potser l'única gent amb dret a mirar aquestes imatges de patiment

extrem són els qui poden fer alguna cosa per alleugerir-lo o els qui poden aprendre'n alguna cosa. Nosaltres, la resta, som uns voyeurs, tant si volem ser-ho, com si no".¹¹ Per altra banda, però, Susan Sontag reconeix que determinades imatges del sofriment, com la instantània del noiet amb les mans enlaire al *ghetto* de Varsòvia el 1943, poden esdevenir "objectes de contemplació per aprofundir el nostre sentit de la realitat, com icones seculares, si volem".¹² El problema de les imatges captades durant la guerra és en el seu valor d'ús, en la forma com circulen en la societat contemporània, com se'ns mostren i com les assimilem.

El problema de l'assimilació de les imatges i la capacitat que tenim per arribar a pair la mostració de l'horror és el tema central d'un dels documentals més interessants que s'han realitzat sobre les fronteres de l'horror en els anys de la primera guerra mundial, *Oh, uomo* (2004), de Yervant Gianikian i Angela Ricci Lucchi. Un documental que per la seva mateixa existència contradiu el pensament de Susan Sontag. Yervant Gianikian i Angela Ricci Lucchi són una singular parella de cineastes italians de la regió de Trento que treballen sobre les imatges d'arxiu que busquen en els museus i les filmoteques d'arreu del món. En el cas d'*Oh, uomo* han treballat en les imatges conservades en els arxius mèdics de França, Itàlia, Rússia i Àustria, en els quals es reflecteixen les ferides que varen rebre els soldats i els nens durant la primera guerra mundial. Al començament del film, els cineastes citen un text de Leonardo da Vinci on s'afirma que tots els efectes de la guerra han de mostrar-se, fins i tot els més colpidors. Allò que mostren a *Oh, uomo* és sobretot la tragèdia de les mutilacions, la tragèdia dels supervivents desfigurats i martiritzats que varen quedar en l'oblit i que mostren davant les càmeres els efectes de la guerra sobre el seu cos. *Oh, uomo* mostra allò que el ferro i el foc destrueix del cos humà, però també ensenya la seva recuperació gràcies a la reconstrucció mèdica mitjançant diferents pròtesis. En el transcurs de la roda de premsa de presentació del documental a la Quinzaine des Réalistes del festival de Cannes, Yanikian i Ricci Lucci varen indicar que a mesura que investigaven en els arxius s'adonaven que hi ha una part de la memòria de la primera guerra mundial que ha estat camuflada potser perquè l'horror no fa més que expandir-se en el present i no para de recordar-nos que les bombes de les guerres continuen des-

¹¹ SONTAG, Susan. *Davant el dolor dels altres*. Barcelona: Proa, 2003, p. 44.

¹² *Ibid.*, p. 113

figurant i mutilant els cossos dels innocents. *Oh, uomo* ens obliga a tancar els ulls davant la imatge dels efectes de la guerra, però la manera com presenta crueltat s'aparta de qualsevol mena de visió morbosa. La frontalitat de les imatges trenca tot desig de curiositat i actua amb força en la consciència dels espectadors.

La importància de les imatges com a testimoni o certificat d'una realitat que ha estat considerada com a irrepresentable i la importància que aquestes poden tenir per certificar la dimensió de la barbàrie han centrat recentment alguns debats interessants sobre la utilització de les imatges dels camps de concentració. El filòsof Georges Didi-Huberman, en el darrer i polèmic treball titulat *Images malgré tout*,¹³ parteix de quatre fotografies d'Auschwitz-Bikernau preses pels membres del Sonderkommando, els presoners del camp que s'encarregaven de treballar en la logística de la destrucció. La primera part del llibre recull un text publicat en el catàleg de l'exposició que va tenir lloc a l'Hôtel Sully, "Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazi".¹⁴ En aquest text, Huberman planteja algunes qüestions bàsiques sobre com la imatge d'un acte horrorós —en aquest cas els camps de concentració— pot arribar a provocar la concreció dels fets fins al punt de convertir-se en la font i en el document històric d'una veritat que volia ser negada pels botxins. La imatge com a document s'oposa a la noció d'inimaginable alimentada al voltant d'Auschwitz, ja que només captura una part d'un determinat horror de magnituds extremes i el col·loca en la imaginació de l'espectador. Malgrat tot, aquestes imatges no poden ser la realitat definitiva, sinó una forma d'aproximació a aquesta realitat, com una icona que acaba generant una determinada projecció interior del problema dels camps. Per Huberman, les quatre fotografies dels camps són importants perquè "varen ser arrancades a un món que ho creia impossible". El membre del Sonderkommando que les va fer va jugar-se la vida amb el desig de testimoniar, amb el desig de lluitar contra els sistemes d'invisibilitat que els oficials nazis estaven configurant des dels barracons del camp d'extermini.

En la segona part del llibre, Huberman contesta les crítiques d'alguns sectors que consideraven que la força dels camps era en l'i-

¹³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images, malgré tout*. Paris: Minuit, 2003.

¹⁴ El primer text de Didi-Huberman apareix en el catàleg: Clément Chéroux, *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*. Paris: Marval, 2001, p. 219-241.

nimaginable. Didi-Huberman centra sobretot el seu debat en algunes declaracions de Claude Lanzmann, autor del documental, de nou hores i mitja de durada, *Shoah* (1985), considerat com el treball més rigorós que s'ha fet sobre l'extermini. Lanzmann es va proposar invocar el testimoni de la Shoah a partir de la força de la paraula i dels llocs reals desolats filmats en el present en què es construeix el documental. Lanzman rebutja tota imatge d'arxiu i concedeix una confiança cega en el poder de la memòria. Lanzmann ha afirmat diverses vegades que, per ell, "tota imatge d'arxiu és una imatge sense imaginació. Petrifiquen el pensament i maten tot poder d'evocació".¹⁵ Lanzmann creu que si hagués trobat una pel·lícula rodada pels membres de les SS sobre la cambra de gas, no només no l'hauria mostrat, sinó que l'hauria acabat destruint. En un text sobre Lanzmann, Santos Zunzunegui pensa que la actitud de Lanzmann està lluny de tot fonamentalisme, tal com ha expressat Didi Huberman, perquè en el fons el que vol és perforar la realitat a partir del poder de la paraula. "Dir té la virtualitat de donar la paraula als que no poden parlar", mentre que a partir de la filmació dels espais de l'Holocaust com a espais de memòria "designa un lloc a l'espectador i el convida a posar-se en la posició de les víctimes".¹⁶

20

Didi-Huberman ataca l'actitud de no mostració de Lanzmann oposant-hi el treball dut a terme per Jean-Luc Godard a *Histoire(s) du cinéma*, on rescata imatges de l'infern de la història, les confronta amb les imatges creades des de la ficció i els dona un sentit a partir del poder evocador i discursiu del muntatge. Al final del llibre, Didi-Huberman utilitza una bella metàfora del pensador Siegfried Kracauer, qui en el llibre *Teoría del cine* reivindicava el poder de les imatges com a acte de redempció de la realitat física.¹⁷ Les imatges del camp no expressen la dimensió general de l'horror, però sí que rescaten un instant de realitat, el converteixen en prova irrefutable d'una realitat que volia ser camuflada. Didi-Huberman reconeix que "l'horror reflectit, reconduït, reconstruït com a imatge pot ser motiu de coneixement, amb la condició que es tingui en compte la responsabilitat que juga en el dispositiu formal de la imatge produïda".¹⁸

¹⁵ LANZMANN, Claude. "Le monument contre l'archive?" *Les Cahiers de médiologie* (2001), núm. 11, p. 274.

¹⁶ ZUNZUNEGUI, Santos. *Lanzmann, Claude. Poder de la palabra*. Bilbao: Museo de Bellas Artes, 2002.

¹⁷ KRACAUER, Siegfried. *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós, 1989.

¹⁸ DIDI-HUBERMAN, George. *Images, malgré tout*. Paris: Minuit, 2003, p. 21.

Arribar a rescatar instants de la realitat del flux de la història amb la consciència que aquesta història es transforma i que el passat sempre influeix en la definició del present ha de ser la tasca del documental històric. Els exemples exposats al llarg d'aquest article, als quals podríem afegir, entre molts d'altres, els treballs fonamentals de Marcel Ophüls a *Le chagrin et la pitié* (1969) o a *Hotel Terminus* (1988), sobre els anys del regim de Vichy, o l'esgarriós treball de reconstrucció del genocidi perpetrat pels khmer rojos a Cambotja en el documental *S21, la machine de la mort Khmère rouge*, de Rithy Panh (2003), certifiquen l'existència de diferents documentals que, sense caure en els abusos de la memòria commemorativa, adquireixen una actitud ètica i política de combat que acaba subscriuint allò que l'escriptor W. G. Sebald va definir com el desig d'arribar a "comprendre la impensable capacitat d'autoamnesia d'una societat".¹⁹

¹⁹ Sebald, W. G. *Sobre la historia natural de la destrucción*. Barcelona: Anagrama, 2003, p. 21.